



바이마르 시기의 민족주의 영화에 재현된 프리드리히 신화 - 'Fridericus rex 영화'를 중심으로

The Frederician Myth in the Nationalistic Films during the Weimar Period - the
'Fridericus Rex Films' -

저자 (Authors)	高裕卿 Ko You-Kyung
출처 (Source)	역사교육 107 , 2008.9, 217-244 (28 pages) The Korean History Education Review 107 , 2008.9, 217-244 (28 pages)
발행처 (Publisher)	역사교육연구회 The Korean History Education Society
URL	http://www.dbpia.co.kr/Article/NODE01059162
APA Style	高裕卿 (2008). 바이마르 시기의 민족주의 영화에 재현된 프리드리히 신화. 역사교육, 107, 217-244.
이용정보 (Accessed)	이화여자대학교 203.255.***.49 2017/05/15 11:00 (KST)

저작권 안내

DBpia에서 제공되는 모든 저작물의 저작권은 원저작자에게 있으며, 누리미디어는 각 저작물의 내용을 보증하거나 책임을 지지 않습니다. 그리고 DBpia에서 제공되는 저작물은 DBpia와 구독계약을 체결한 기관소속 이용자 혹은 해당 저작물의 개별 구매자가 비영리적으로만 이용할 수 있습니다. 그러므로 이에 위반하여 DBpia에서 제공되는 저작물을 복제, 전송 등의 방법으로 무단 이용하는 경우 관련 법령에 따라 민, 형사상의 책임을 질 수 있습니다.

Copyright Information

Copyright of all literary works provided by DBpia belongs to the copyright holder(s) and Nurimedia does not guarantee contents of the literary work or assume responsibility for the same. In addition, the literary works provided by DBpia may only be used by the users affiliated to the institutions which executed a subscription agreement with DBpia or the individual purchasers of the literary work(s) for non-commercial purposes. Therefore, any person who illegally uses the literary works provided by DBpia by means of reproduction or transmission shall assume civil and criminal responsibility according to applicable laws and regulations.

바이마르 시기의 민족주의 영화에 재현된

프리드리히 신화

— ‘Fridericus rex 영화’를 중심으로 —

高 裕 卿

- | | |
|-------------------------------|--------------------------------|
| 1. 머리말 | 3. ‘Fridericus rex 영화’에 반영된 독일 |
| 2. 독일 ‘민족 만들기’와 프리드리히 2세의 신화화 | 민족주의 |
| | 4. 맺음말 |

1. 머리말

베를린 중심가 운터 덴 린덴에는 독일 근현대사의 주요 장면들을 대표하는 건축물이 밀집해 있다. 브란덴부르크 문에서 알렉산더 광장 쪽으로 길을 따라가면 왼편으로 훔볼트 대학교, 노이에 바헤(Neue Wache), 독일역사박물관, 독일국립미술관이 차례로 모습을 드러낸다. 훔볼트 대학교와 건너편 국립오페라극장 사이의 대로 중앙에는 프로이센 국왕 프리드리히 2세(재위 1740~1786)의 유명한 기마상이 있다. 프리드리히 2세는 우리에게도 ‘계몽절대군주’라는 형용모순적인 이름으로 친숙하며, 개화기 이래 각종 언론매체를 통해 구국의 영웅으로 각광받았던 인물이다.

독일 민족주의의 대중적 확산과 그 작동 기제에 주목한 모스(George L. Mosse)의 『대중의 국민화』¹⁾ 이래, 근대 민족국가의 성립과 강화과정에서 각종 정치적 의

* 이 논문은 2007년도 정부(교육인적자원부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2007-361-AL0015).

1) George L. Mosse, *The Nationalization of the Masses*, Cornell Univ. Press(New York,

례와 상징, 축제, 기념비 등이 의미심장한 역할을 수행했음은 주지의 사실이다. 이 매체들은 정치적 실체로서의 ‘단일한 독일’이 등장하기 전에는 그 축매로, 통일 이후에는 타 국가, 민족, 인종과의 경계 짓기를 촉진하는 도구로 광범위하게 활용되었다. 운터 덴 린덴의 프리드리히 기마상 역시 이러한 ‘민족 만들기’ 과정의 소산이다. 라우흐(Christian Daniel Rauch)가 제작한 이 기념물이 완성되어 제막식을 가진 것은 1851년 5월 31일, 프리드리히 2세 즉위 111주년 기념일의 일이었다. 총 13.5m에 달하는 기마상의 기단부는 두 부분으로 이루어져 있는데, 상단에는 왕의 생애를 대표하는 사건들이, 하단에는 당대를 주름잡았던 명사들이 등장한다. 프리드리히를 직접 보필했던 장군과 관리들은 물론 레싱과 칸트 같은 작가와 학자들도 여기에 포함되어 있다. 그들 모두는 당당한 자세로 말 위에서 어딘가를 응시하고 있는 ‘대왕’의 신민이다. 기마상이란 전통적으로 전쟁 영웅을 찬미하는 고전적인 방식의 기념물임을 염두에 두면 이 상의 의미는 자명해진다. 그것은 무엇보다도 강력한 군사적 전통과 영웅에 호소함으로써 1848년 혁명 전후의 동요기에 위협받는 프로이센 왕정을 안정시키려는 정치적 고려의 산물이라고 볼 수 있다.

그렇다면 왜 프리드리히인가? 그는 오늘날 루터, 비스마르크와 더불어 독일 민족주의 연구의 대표적인 대상 중 하나이다. 자칭 “국가 제1의 종복”이라는 표현을 비롯하여 계몽군주, 전제군주, 위대한 군사지도자, 비겁한 군인, 인도주의자, 잔혹한 폴란드 분할의 주역, 유능한 행정가, 철학자, 음악가, 쾌락주의자, 냉소주의자, 이상주의자, 현실주의자 등 그를 설명하는 수식어들은 다채로울 뿐더러 모순적이다. 프리드리히의 복잡다단한 이미지는 그 자신의 양면성만큼이나 지난 2세기 동안의 굴곡진 독일 역사에서 기인한다. 독일 국가의 부침에 따라 그에 대한 해석도 함께 변화해 온 것이다. 제정기 이후 그의 위상이 통일의 초석을 놓은 주역이자 국가통합의 구심점으로서 정점에 오를 수 있었던 것은 무엇보다도 역사학의 역할에 힘입은 바 컸다.²⁾ 랑케와 드로이젠, 마이네케와 리터를 위시한 독일 역사학의 거장들 중 이

1975). 국역본은 임지현·김지혜 譯, 『대중의 국민화』, 소나무, 2008.

“상수시의 철학자”에 어떤 형태로든 주목하지 않은 사람은 드물다.

그러나 민족 신화의 창출과 강화에 동원되는 것은 비단 역사학만이 아니다. 이 전설적인 인물을 둘러싼 각종 일화를 감성적인 문체로 소개함으로써 다시 새로운 전설의 씨앗을 뿌린 대중서적들을 비롯하여 초상화, 조각상 같은 시각매체들이 독일인들의 사랑과 존경을 한 몸에 받는 ‘노왕 프리츠(Alter Fritz)’의 이미지를 만들어냈다. 그중에서도 영화는 프리드리히의 신화화에 일대 혁명을 가져온 매체였다. 프리드리히 2세를 주인공으로 한 영화의 역사는 독일 영화사의 출발과 거의 궤를 같이한다. <노왕 프리츠>(1896)를 시작으로 한 이 영화들은 ‘프리드리히 대왕(Fridericus rex) 영화’라는 집합명사로 불릴 정도로 독일의 초기 영화사에서 무시할 수 없는 흐름을 이룬다. 1896년부터 반세기 동안 독일에서 나온 ‘프리드리히 대왕 영화’는 모두 23편으로, 시기별로는 1차 세계대전 이전에 4편, 바이마르 공화국 시기에 13편, 제3제국 시기에 6편이 각각 제작되었다.³⁾ 바이마르 시기에 상대적으로 많은 영화가 제

2) 독일 역사학의 프리드리히 해석에 대한 최근 연구로 Peter-Michael Hahn, *Friedrich der Große und die deutsche Nation, Geschichte als politisches Argument*, Kohlhammer (Stuttgart, 2007) ; Frank-Lothar Kroll, “Friedrich der Große”, Hagen Schulze · Etienne François (ed.), *Deutsche Erinnerungsorte, Bd. 3*, C. H. Beck(München, 2003), pp.620~635. 프리드리히를 포함한 프로이센 역사해석의 변천은 Stefan Berger, “Prussia in history and historiography from the nineteenth to the twentieth centuries”, Philip G. Dwyer (ed.), *Modern Prussian History 1830~1947*, Pearson Education(Harlow, 2001), pp.21~40 참조. 국내 연구로는 김상태, 「프리드리히 2세 研究序說」 『史叢』20, 1976, pp.339~365.

3) Gerhard Schoenberger, “Das Preußenbild im deutschen Film. Geschichte und Ideologie”, Axel Marquardt · Heinz Rathsack (ed.), *Preußen im Film*,rororo(Hamburg, 1981), p.11f. 제작연도순으로 나열하면 다음과 같다. <노왕 프리츠(Der alte Fritz)> (1896), <왕과 시동(König und Page)>(1910), <대왕과 경기병(Der große König und sein Kammerhusar)>(1911), <결혼중매인 프리드리히(Fridericus als Ehestifter)> (1912), <무희 바르베리나(Die Tänzerin Barberina)>(1920), <프리드리히 대왕(Fridericus rex)> 1~4부(1922~23), <상수시의 물레방아(Die Mühle von Sanssouci)>(1925~26), <왕의 명령(Des Königs Befehl)>(1926), <노왕 프리츠(Der alte Fritz)> 1·2부(1927~28), <상수시 궁전의 플루트 연주회(Das Flötenkonzert von Sanssouci)>(1930), <상수시의 무

작된 것은 이 시기가 독일 영화산업의 전성기였기 때문이기도 하지만, 그보다 근본적인 이유는 프리드리히에 대한 수요를 증대시켰던 시대적 맥락 속에서 찾을 수 있다.

이 글은 바이마르 시기의 ‘프리드리히 대왕 영화’ 중 〈프리드리히 대왕〉 1~4부(1922~1923), 〈노왕 프리츠〉 1·2부(1927~1928), 〈상수시 궁전의 플루트 연주회〉(1930)⁴⁾를 사례로, 근대 독일의 민족 신화가 영화를 통해 어떻게 재현되는가를 고찰하고자 한다. 선택한 영화들은 각각 혼란기(1918~1923), 상대적 안정기(1924~1928), 대공황과 파시즘의 위협기(1929~1933)로 구분되는 바이마르 공화국의 세 시기를 대표하며, 동시에 당시 독일 사회에서 크게 주목받았던 작품들이다. 이 영화들의 생성·수용 양상을 조명하기에 앞서 본문에서는 그 前史로서, 독일 민족주의 운동의 전개와 맞물린 프리드리히 이미지의 변화 추이를 간략히 살펴보고자 한다. 이는 프리드리히 2세의 연구사를 총체적으로 서술하려는 것이 아니라, 다만 그의 신화화 과정에서 핵심적인 계기들을 소개하려는 뜻임을 미리 밝혀둔다.

2. 독일 ‘민족 만들기’와 프리드리히 2세의 신화화

프리드리히 2세는 결코 생전에 독일인들의 사랑과 우러름을 받았던 영웅이 아니다. 오히려 그의 문학적 재능이나 행정가로서의 능력은 독일에서보다는 프랑스 계몽주의자들로부터 칭송받았다. 1765년 출간된 『백과사전』의 ‘프리드리히’ 항목에는 “왕관을 쓴 전략가, 입법자, 철학자”라는 표현이 등장한다.⁵⁾ 프리드리히를 “금세기가

회(Die Tänzerin von Sanssouci)》(1932), 〈트렌크(Trenck)》(1932), 〈로이텐의 합창(Der Choral von Leuthen)》(1933), 〈노왕과 신왕(Der alte und jünge König)》(1935), 〈노왕 프리츠의 일화(Anekdoten um den Alten Fritz)》(1935), 〈프리드리히(Fridericus)》(1936), 〈대왕에 관한 즐겁고 진지한 이야기(Heiteres und Ernstes um den großen König)》(1936), 〈아름다운 슈락 양(Die schöne Fräulein Schragg)》(1936~37), 〈대왕(Der große König)》(1942).

4) 〈프리드리히 대왕〉 1·2부를 제외한 영화들은 베를린의 연방영화아카이브(Bundesfilmarchiv)에서 시청 가능하다.

낳은 가장 위대한 인물”로 평했던 프랑스의 미라보 백작은 1786년 8월 17일 이 왕이 상수시 궁에서 사망했을 당시 포츠담에 머무르고 있었는데, 국왕의 서거 소식에 “안도와 희망을 표하지 않는 얼굴이 아무도 없고, 슬픔도 탄식도 찬미도 없다”는 사실에 경악을 금치 못했다.⁶⁾

이러한 반 프리드리히 정서는 낭만주의 초기에도 이어졌다. 노발리스(Novalis)는 프로이센 국가가 프리드리히라는 절대군주에게 전적으로 의존하는 ‘공장’이었다고 비판했다. 헤겔 또한 시민계급을 배제한 프리드리히의 정책에 일침을 가했다. 그는 이 왕이 볼테르의 영향 하에 집필한 『반(反) 마키아벨리론』(1740)을 거론하며, 이론과 실천이 상충하는 프리드리히의 통치를 꼬집었다. 아른트(Ernst Moritz Arndt) 역시 젊은 시절에는 이 왕의 프랑스 편향을 문제로 삼았고, 그의 치세에 프로이센에서는 국가와 그 주민 간의 유기적인 통합이 결여되어 있었다고 지적했다. 프로이센이 나폴레옹 군대에 굴욕적으로 패배한 해에 발표한 『정신과 시대(Geist und Zeit)』(1806)에서, 아른트는 프리드리히야말로 독일 민족의 거대한 분열을 야기한 존재라고 규정했다.⁷⁾

하지만 이와 같은 냉담한 반응은 곧 열광적인 찬양과 숭배로 반전되었다. 1806년의 패배는 물론 이를 설욕한 해방전쟁의 승리(1813)로 각성된 민족주의의 거대한 물결에 프리드리히 역시 편승했던 것이다. 아니, 그보다는 프리드리히가 정치적으로 분열된 독일의 ‘민족 만들기’에 이용되기에 안성맞춤인 인물이었다는 것이 더 정확한 표현이다. 이제 프리드리히는 프로이센의 윤리적 특성으로 여겨진 근면, 검소, 준법

5) Pierre-Paul Sagave, “Die Bedeutung Preußens in der Literatur”, *German Studies Review*, Vol. 6(1983), No. 3, p.369.

6) Kroll, “Friedrich der Große”, p.620. 미라보 백작은 프랑스 대혁명 직전인 1788년 런던에서 『프리드리히 대왕 치하의 프로이센 왕정에 대하여(De la Monarchie Prussienne sous Frédéric le Grand)』라는 책을 출간했다. 이 책은 ‘계몽군주’ 프리드리히의 치세를 칭송함으로써 상대적으로 프랑스 왕정을 비판하려는 의도를 담고 있었다.

7) Thomas Ellwein·Waldemar Brückmann, “Friedrich der Große im Spiegel der Nachwelt”, *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, Vol. 1(1948), p.223f.

정신의 표상일 뿐 아니라 탁월한 행정가, 교육자로 부각되었다. 이러한 현상은 당시 슈타인 남작의 주도로 교육, 행정, 법제, 경제 전반에 걸쳐 광범위하게 추진된 프로이센 개혁이라는 시대적 배경을 염두에 두면 이해 가능하다. 심지어 프리드리히 생전에 “세익스피어의 아류”로 홀대받았던 괴테조차 자서전 『시와 진실』 2부(1812)에서 “최초의 진정하고 고귀한 삶은 프리드리히 대왕과 7년전쟁이라는 사건을 통해 독일 문학에 구현되었다”고 고백했다.⁸⁾ 그는 ‘민족문학(Nationaldichtung)’의 성립 전제로 “국민과 그 지도자가 하나가 되는 사건”을 들면서, 이상적인 지도자의 상을 프리드리히에게서 찾았던 것이다. 심지어 괴테는 독일에 대한 프리드리히의 반감조차도 독일 문학의 발전에 자극제로 작용했다고 평했다.

1840년 프리드리히 빌헬름 4세의 즉위, 그리고 프랑스가 라인 강 東岸을 요구함으로써 발생한 ‘라인 위기’로 인해 독일을 휩쓴 애국주의의 물결은 프리드리히 신화를 한층 확산시켰다. 1840년은 또한 프리드리히 즉위 백주년인 되는 해로서, 프리드리히 빌헬름 4세는 전술한 운터 덴 린덴의 기마상을 제작하도록 위촉했을 뿐 아니라 프리드리히 2세의 기념비를 손수 설계하기도 했다.⁹⁾ 프로이센 사관 프로이스(J. Preuß)가 1850년대에 간행한 프리드리히 2세 전집 30권도 이러한 작업의 연장선상에 있었다. 하지만 이보다 더 주목할 만한 작품은 미술사가 쿠글러(Franz Kugler)의 『프리드리히 대왕의 역사』(1840)이다. 프로이센의 대표적 역사화가 멘첼(Adolph Menzel)¹⁰⁾이 그린 350여 점의 삽화로 장식된 이 책은 ‘노왕 프리츠’의 이미지가 대중화되는 데 크게 기여했다. 이 책은 엄격한 사료비판에 근거한 것이 아니었기 때문

8) Johann Wolfgang von Goethe, *Werke, 9. Aus Meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*, dtv(München, 1998), p.279.

9) 모스, 『대중의 국민화』, p.98.

10) 멘첼이 그린 프리드리히 2세의 초상화에 관해서는 Hubertus Kohle, *Adolph Menzels Friedrich-Bilder. Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei in Berlin der 1850er Jahre*, Deutscher Kunstverlag(München, 2001) 참조. 회화와 영화를 통한 ‘역사 만들기’에 관해서는 피터 버크, 박광식 譯, 『이미지의 문화사. 역사는 미술과 어떻게 만나는가』, 심산, 2005 중 9장 「중인에서 역사가로」, pp.255~275 참조.

에 역사가들에게는 호응을 얻지 못했지만, 유려한 문체와 풍부한 화보 덕택에 당대 뿐만 아니라 이후로도 지속적으로 대중적인 인기를 얻었다.¹¹⁾

19세기 민족주의 역사학은 프리드리히 신화의 공식화에 결정적으로 이바지했다. 랑케와 그 제자들의 민족사 서술에서 프리드리히는 독일 통일의 기조가 된 소독주의를 정당화하는 역할을 맡았다. 그들의 역사해석에서 1866년의 프로이센·오스트리아 전쟁은 '종전'이 아닌 '휴전'으로 중단된 7년전쟁을 마무리하는 전쟁이었다. 객관성을 지향했던 랑케 역시 프리드리히의 슐레지엔 영유를, 프로이센이 주변 강국 사이에서 살아남기 위한 '불가피한 선택'으로 보았다. 소독주의 역사서술의 대표자 드로이젠 또한 『프로이센 정치사(*Geschichte der preußischen Politik*)』(1855~1886)에서 프리드리히를 "자신이 원하는 것을 항상 아는, 자신이 할 수 있는 것만을 원하는" 천재적인 존재로 자리매김했다.¹²⁾ 이러한 분위기에서 7년전쟁 발발에 있어 프로이센과 오스트리아의 쌍방 책임을 주장한 레만(Max Lehmann)이나 프리드리히를 '배신자'로, 그의 슐레지엔 영유권 주장을 명예욕과 치기의 산물로 간주한 클롭(Onno Klopp) 같은 대독주의 역사가의 목소리는 주변부에 머물 수밖에 없었다.¹³⁾

통일 이후 프리드리히의 신화화는 정점에 도달했는데, 이에 크게 기여한 역사는 드로이젠의 제자 코저(Reinhold Koser)이다. 1910년 완간된 그의 『프리드리히 대왕의 역사(*Geschichte Friedrichs des Großen*)』는 그간의 프리드리히 연구를 집대성한 작품이다. 이 책에서 그는 프리드리히 2세의 국익을 위한 헌신이야말로 독일의 통일과 강국으로서의 지위를 마련한 정신적 기반이라고 예찬했다.¹⁴⁾ 이로써 프리

11) 이 책의 최신판은 2008년 2월 출간되었다. Franz Kugler, *Geschichte Friedrichs des Großen*, Seeman(Leipzig, 2008).

12) Ellwein·Brückmann, "Friedrich der Große im Spiegel der Nachwelt", p.234f.

13) 클롭은 『국왕 프리드리히 2세와 독일 민족(*König Friedrich II und die deutsche Nation*)』(1860)에서 이 왕이 '제국(Reich)'의 이상을 타락시켰다고 매도하면서 그에게 '대왕'이라는 칭호를 부여하기를 거부했다. Stephan Skalweit, "Das Problem von Recht und Macht und das historiographische Bild Friedrichs des Grossen", *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, Vol. 2(1951), p.97f.

드리히는 소독주의적 민족통합의 구심점으로 자리를 굳히는 동시에 제국주의적 팽창 이념을 정당화하는 상징으로 부상했다.

1차 세계대전 초기에 발표된 토마스 만의 「프리드리히와 대동맹(*Friedrich und die große Koalition*)」(1915)은 프리드리히 신화와 현실정치의 관계를 보여주는 중요한 텍스트의 하나이다.¹⁴⁾ 이 글에서 만은 당시의 국제정세를 직접적으로 언급하지는 않지만, 부제인 “시국에 대한 개요(Ein Abriß für den Tag und die Stunde)”에서 18세기 중반의 유럽 정세에 빗대어 1차 세계대전 발발에 대한 소견을 제시하려는 의도가 명백히 드러난다. 그는 7년전쟁 당시 프로이센의 선제공격 행위를 중립국 작센의 반 프리드리히 ‘음모’를 폭로하는 동시에 러시아·오스트리아·프랑스가 체결한 ‘대동맹’에 맞선 ‘정의’의 실현으로 서술했다. 이는 곧 세계대전 당시 독일의 대 러시아·프랑스 선전포고와 벨기에 침공을 정당화하려는 의도로 읽을 수 있다. 물론 이 글에서 프리드리히에 대한 만 특유의 역설적인 묘사는 복잡하고 모순적인 이 인물의 성격을 꼬집은 것으로, 숭배 일변도의 단순한 영웅서사와는 거리가 멀다. 하지만 훗날 독일의 보수 민족주의 세력이 전유한 것은 음모가이자 침략자이며 전체적인 지도자가 아니라 고난과 영광에 빛나는 전형적인 영웅이었다. 이는 프리드리히처럼 거대한 전쟁을 겪은 독일인들의 집단 자서전으로 탈바꿈할 가능성을 다분히 내포하고 있었으며, 조만간 ‘프리드리히 대왕 영화’에서 공들여 재현될 것이었다.

공화국 시기에 프리드리히 2세는 패전의 굴욕과 현실의 고난에 대한 도피와 저항

14) 코저는 이 밖에도 프리드리히의 생애를 조명한 다양한 책들을 편집 또는 집필했다. 대표작으로는 *Politische Korrespondenz Friedrichs des Großen*(1879~1883), *Friedrich der Große als Kronprinz*(1898), *Briefwechsel Friedrichs des Großen mit Voltaire*(1908~1911) 등이 있다.

15) Thomas Mann, “Friedrich und die große Koalition”, *Gesammelte Werke, X. Reden und Aufsätze*, S. Fischer Verlag(Oldenbourg, 1960), pp.76~135. 토마스 만은 처음 프리드리히 2세를 주인공으로 한 소설을 집필하려 하였으나 1912년 즈음 이 계획을 포기했다. 「프리드리히와 대동맹」의 성립 과정과 이 글의 반향에 대해서는 황현수, 『지식인과 정치』, 을유문화사, 1990, pp.43~63 참조.

의 심리로 인해 독일인들의 집단 기억 속에서 더욱 보수적이고 프로이센적인 민족주의자로 각인되었다. 역사가 마르크스(Erich Marcks)의 에세이 「프리드리히 대왕의 영향」(1922)¹⁶⁾에 따르면, 프리드리히의 정신은 1806년의 패전에도 살아남았고 해방전쟁의 진정한 승자 역시 프리드리히였으며 독일제국은 이 위대한 왕의 업적 위에서 비로소 성립될 수 있었다. 마르크스의 표현을 빌면 프리드리히는 “비극으로 시작하여 비극을 지나 비극으로 끝난 드라마 같은 생애”의 주인공으로, 성경이나 고대 그리스-로마 신화의 영웅들과 비견되는 “우리 세계의 신화”였다. 이 신화는 제정기에 출간된 프리드리히 관련 문헌들이 별다른 수정이나 보완 없이 속속 복간되었다는 사실로도 드러났다. 앞서 언급한 코저의 책이 보급판으로 발매되었으며, 칼라일(Thomas Carlyle)이 쓴 전기의 독일어 번역판도 출간되어 1931년까지 무려 30만 부가 판매되는 기염을 토했다. 역시 비슷한 시기에 복간된 쿠글러의 프리드리히 전기도 공화국 시기에 10만 부가 넘게 팔렸다. 또한 볼츠(Gustav Volz)가 편집한 『프리드리히 대왕 선집』(1918) 10권은 발간 6년 만인 1924년에 발행부수 6만을 기록했다. 당시의 불황을 감안하면 프리드리히 관련 도서들은 대단한 상업적 성공을 거두었다고 하겠다.

문학과 예술에서도 ‘프리드리히 현상’은 현저하게 나타났다. 1차 세계대전 전후에 나온 작품만 거론하면 뵈티히(Hermann von Boetticher)의 희곡 『프리드리히 대왕』(1917), 몰로(Walther von Molo)의 소설 『프리드리히』 3부작(1918~1919), 코린트(Lovis Corinth)의 판화 <죽음의 침상에 누운 프리드리히 대왕>(1922) 등이 대표적이다. 이런 작품들이 모두 보수 민족주의적 색채를 띤 것은 아니었다. 예컨대 코린트가 묘사한 노쇠한 왕의 모습은 대중이 염원하는 강인한 지도자보다는 인정하고 싶지 않은 독일의 현실을 은유한 것이었다. 하지만 대부분의 독일인들이 원했던 프

16) Erich Marcks, “Die Nachwirkung Friedrichs des Großen”, Erich Marcks, *Männer und Zeiten, Aufsätze und Reden zur neueren Geschichte*, Vol. 1, Quelle & Meyer (Leipzig, 1922), pp.245~258.

리드리히는 영웅적인 '노왕 프리츠'였다. 공화국 시기에 프리드리히의 초상을 담은 엽서나 그가 작곡한 악보를 비롯한 각종 기념품이 제작, 판매되었다는 사실은¹⁷⁾ 이 '민족영웅'에 대한 수요의 존재를 말해 준다. 이러한 대중적 정서를 보여주는 뚜렷한 증거는 바로 이 시기에 제작된 일군의 '프리드리히 대왕 영화'이다.

3. 'Fridericus rex 영화'에 반영된 독일 민족주의

독일 영화사에서 바이마르 시기는 <칼리가리 박사의 밀실>(1919)을 비롯한 표현주의 영화들의 후광 덕분에 전설로 남아 있다. 하지만 당시 관객들의 취향은 이런 예술영화 외에도 온갖 소재의 상업영화들과, 때로는 노골적인 정치적 메시지를 담은 영화에 이르기까지 다양했다.¹⁸⁾ 그 중에서도 7년전쟁, 해방전쟁, 1차 세계대전 같은

17) Kühn, et al. (ed.), *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918~1932. Dokumente und Materialien zur Entwicklung der Filmpolitik der revolutionären Arbeiterbewegung und zu den Anfängen einer sozialistischen Filmkunst in Deutschland*, Vol. 1, Henschel Verlag(Berlin, 1975), p.260.

18) 바이마르 영화와 정치의 관계에 대한 연구는 크라카우어의 고전 『칼리가리에서 히틀러까지(From Caligari to Hitler)』(1947) 이래 무수히 쏟아져 나왔다. 이 책에서 크라카우어는 불안과 공격성, 반역과 복종 사이에서 동요했던 당시 독일인들의 심리적 정황을 당대의 영화를 통해 탁월하게 묘사한다. 바이마르 영화에서 파시즘의 전조를 찾는 그의 해석은 이후 여러 영화사가들로부터 도전을 받았다. 최근 연구로는 바이마르 시기 헐리웃 영화의 영향력을 강조하는 Thomas J. Saunders, *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*, Univ. of California Press(Berkeley, 1994), 대안으로서의 좌파 영화운동에 대한 Bruce Murray, *Film and the German Left in the Weimar Republic. From Caligari to Kuhle Wampe*, Univ. of Texas Press(Austin, 1990), 바이마르 말기 대중의 비판적 영화 수용 태도를 조명한 Helmut Korte, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik*, Vandenhoeck & Ruprecht(Göttingen, 1998), 바이마르 시기 관객들의 다양한 기호에 주목하여 크라카우어의 테제를 반박한 Thomas Koebner, "Von Caligari führt kein Weg zu Hitler, Zweifel an Siegfried Kracauers 'Master'-Analyse", Thomas Koebner (ed.), *Diesseits der 'Dämonischen Leinwand'*, *Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*, Richard Boorberg

전쟁이나 프리드리히 2세, 루이제 왕비, 비스마르크 같은 '위인'들을 소재로 삼은 민족주의 영화는 현실의 고난을 잊기 위해 위대한 과거로 도피하려는 독일인들의 욕구를 충족시켰다. 특히 프리츠 랑(Fritz Lang)의 <니벨룽겐(Nibelungen)>(1923~1924)은 독일 민족의 위대한 신화를 통속화시켰다는 비난을 받으면서도¹⁹⁾ 보수 세력이 유포한 '단도 전설(Dolchstoßlegende)'에 익숙해진 관객들로부터 커다란 반향을 얻었다. 하겐에게 배신당한 영웅 지크프리트의 죽음은 '내부의 적'인 사회주의 세력의 '음모'로 전쟁에서 패한 독일의 운명과 동일시되었던 것이다.

프리드리히 2세의 생애를 소재로 한 영화들은 지크프리트 신화의 비극적 파토스에서 한 발 더 나아가, 대중의 구미를 당기고 감성을 자극할 만한 요소들을 곳곳에 배치하고 있었다. 무엇보다도 주역을 맡은 오토 게뷔어(Otto Gebühr)의 탁월한 연기력과 마치 과거의 영웅이 살아서 돌아온 듯한 외모의 유사성, 혹은 그런 착각을 불러일으킬 만큼 뛰어난 분장은 이 영화들의 대중적 인기를 유발한 가장 큰 매력이었다. 베를린 막스 라인하르트 극단 소속의 무명배우였던 그는 1920년 <무회 바르베리나>에 프리드리히 2세로 발탁된 것을 시작으로 무려 16편의 영화에서 같은 배역을 연기했다.²⁰⁾ 왕정이 무너진 독일에서 게뷔어가 '대리 왕'으로 등극하는 데²¹⁾ 결정적인 역할을 한 작품은 바로 <프리드리히 대왕> 4부작이다.

Verlag(Augsburg, 2003), pp.15~38 등이 대표적이다.

19) Anton Kaes, "Film in der Weimarer Republik, Motor der Moderne", Wolfgang Jacobsen, et al. (ed.), *Geschichte des deutschen Films*, Metzler(Stuttgart, 2004), p.73.

20) 게뷔어의 이력은 Eberhard Mertens (ed.), *Filmprogramme*, Vol. 6: *Die großen Preußenfilme II: Produktion 1932~1945*, Olms Presse(Hildesheim · New York, 1981), pp.IX~XVI 참조.

21) 바이마르 공화국 시기에 베를린에서는 '프리드리히-게뷔어의 밤' 행사가 종종 열렸고 여기에서 게뷔어는 프리드리히 2세의 복장으로 등장했다. 당시 유행한 농담 중 하나는 이 배우가 『내가 7년전쟁에서 승리했듯이』라는 제목의 자서전을 준비하고 있다는 것이었다.

1) “온 세계가 프로이센에 대항한다” : 〈프리드리히 대왕〉(1922~1923)

〈프리드리히 대왕〉의 영향력은 이 왕을 소재로 삼은 영화들을 ‘Fridericus rex 영화’로 총칭했던 사실에서 여실히 드러난다. 몰로의 소설 『프리드리히』를 원작으로 체레피(Arzén von Cserépy)가 감독한 이 영화는 이른바 ‘좋았던 옛 시절’에 대한 향수와 ‘교훈으로서의 역사’에 대한 인식에 기반하고 있으며, 이는 감독이 밝힌 제작 의도에서도 명백히 나타난다.

역사는 모든 민족에게 위대한 스승이다 ... 먹구름이 독일을 뒤덮은 오늘날, 과거로 돌아가 우리의 희망을 복돋우고 자신감을 기르는 작업이 이중으로 필요하다. 프리드리히 대왕은 강국 프로이센을, 아울러 세계대국 독일의 핵심을 창조했다 ... 프리드리히 대왕 영화는 오늘날 전 세계의 적과 벗들에게 길을 제시할 것이다. 우리의 소망은 경고이자 동시에 위안인 이 작품을 통해 프로이센-독일의 강력했던 과거의 인상을 남기는 것 뿐이다.²²⁾

1부 〈질풍노도(Sturm und Drang)〉와 2부 〈아버지와 아들(Vater und Sohn)〉은 젊은 프리드리히가 왕위에 오르는 1740년까지를 그린 것으로 1922년 1월 31일 개봉되었다. 3부 〈상수시(Sanssouci)〉와 4부 〈운명의 전환(Schicksalswende)〉은 그로부터 7년전쟁까지의 행적을 담고 있으며 이듬해 3월 22일 개봉되었다. 당대를 풍미했던 표현주의 영화의 영향을 받은 이 작품에서 배우들의 분장은 그로테스크한 느낌을 주며 표정과 동작은 과장되어 있다. 전편에서는 왕세자 시절 프리드리히의 익히 알려진 일화들이 다루어진다. 부자간의 갈등, 왕궁으로부터의 도주와 실패, 친구 카테의 처형이 그것이다. 프리드리히와 대척점을 이루는 부왕 프리드리히 빌헬름 1세의 모습에서는 잔혹하고 비타협적인 권위주의보다는 강국 프로이센의 기초를 놓았던 치적이 더 부각된다. 여기에 덧붙여 철학과 시, 음악에 몰두하는 프리드리히의 모습에서 프로이센은 ‘권력’과 ‘정신’을 공유한 이상적인 국가로 그려지는데,²³⁾ 이는

22) Eberhard Mertens (ed.), *Filmprogramme*, Vol. 5: *Die großen Preußenfilme I: Produktion 1921-1932*, Olms Presse(Hildesheim · New York, 1981), p.X.

운터 덴 린텐의 기마상에 반영된 정신과도 일맥상통한다.

1923년 3월, 프랑스의 루르 점령으로 촉발된 위기가 고조되었을 무렵 개봉된 3부와 4부는²⁴⁾ 슬레지엔 전쟁으로 위협에 처한 프로이센, 고문을 철폐하고 귀족들에게도 세금을 부과함으로써 계몽된 국가를 건설하려는 왕의 노력, 오스트리아·러시아·프랑스와의 외교전을 차례로 조명한다. 영화는 프리드리히가 슬레지엔 침공을 주저한 것으로 그림으로써 실제 역사를 왜곡한다. 강대국 사이에서 사면초가의 상황에 놓인 프로이센의 상황을 묘사하는 장면의 자막은 “온 세계가 프로이센에 대항한다”인데, 이는 1740년대보다는 1923년 당시 독일인들의 시대인식에 가까운 구절이라 하겠다.

7년전쟁기의 프로이센에서 1920년대 초의 독일을 유추할 수 있는 장치들은 그밖에도 많다. 예컨대 1757년 12월의 겨울날 슬레지엔의 촌락에서 밤을 지새우는 프리드리히의 모습 위로 등장하는 자막은 다음과 같다. “해마다 극심한 위기가 계속된다 / 해마다 프리드리히는 적들의 세계와 맞서 싸운다 / 선량한 군인들은 죽었다 / 수년간의 전쟁은 조국과 군대를 소진시켰다.” 영화는 또한 프리드리히의 낡은 군복과 진흙투성이 군화를 왕위계승자인 조카 프리드리히 빌헬름의 화려한 의상과 대조시킴으로써 왕의 ‘검소함’을 부각시킨다. 오랜 전쟁에 지친 군인들이 왕의 거처로 난입하여 전쟁을 중단하라고 요구할 때 카메라는 그의 군화에 뚫린 커다란 구멍을 비추고, 이를 목격한 군인들은 감동하여 본래의 목적을 잊어버린다. 더구나 “이 세상에 마침내 평화를 가져올 수만 있다면 내 몸이 기꺼이 사지로 찢겨도 좋다” 운운하는 프리드리히의 감상적 평화주의는 역사왜곡의 진수를 보여준다. “[전쟁을 하기보다는]

23) ‘권력’과 ‘정신’은 토마스 만이 「프리드리히와 대동맹」에서 프로이센 정신을 설명하기 위해 사용한 개념어이다.

24) 영화는 루르 위기에 대한 현실적 대안이기도 했다. 이 영화의 광고문에는 수익금의 일부를 ‘소극적 저항’, 즉 프랑스군의 점령에 대한 저항의 일환으로 정부의 지시를 받아 파업한 루르 지역의 노동자들에게 기부한다는 내용이 포함되어 있다. Eberhard Mertens, *Filmprogramme*, Vol. 5(쪽번호 없음).

운하를 건설하고, 무역로를 뚫고, 정의로운 법을 만들었어야 했다. 내 나라에 학교를 세우고 예술과 학문을 진흥시키고 싶었다”는 프리드리히의 토로는 계몽군주이자 경제군주로서의 모습을 강조한다. 그런데 이 긴 자막의 마지막 문장은 이 모든 이상을 하나의 절대 명령에 귀속시켜 버린다. “지금 강화를 체결함으로써 모든 것을 포기하란 말인가?” 이로써 영화는 베르사유 체제를 부정하고 승전이야말로 프로이센/독일이 번영할 수 있는 유일한 길이었다는 메시지를 던진다. 게다가 강화를 주장했던 왕세자에 대한 부정적인 묘사는 베르사유 조약에 조인함으로써 ‘등 뒤에 단도를 꽂은’ 공화국의 지지자들에 대한 비난으로 읽힌다.

바이마르 당대의 영화평론가 로젠베르크(Curt Rosenberg)의 전언에 따르면 이 영화의 개봉관인 베를린의 ‘동물원 극장(UFA-Palast am Zoo)’의 입장료가 상대적으로 비싼 편인데도 좌석은 연일 매진되었으며, 관객층의 주류는 중간계급이었다고 한다.²⁵⁾ 동시에 〈프리드리히 대왕〉은 바이마르 공화국 시기에 정치투쟁의 대리전 성격을 띠었던 ‘영화전쟁’의 신호탄이었다. 좌파 정당과 지식인들은 이 영화의 역사왜곡을 맹렬히 비난했다. 사민당 기관지 『전진(Vorwärts)』을 비롯한 좌파 언론은 영화 불매운동을 벌였고 노동자들이 여기에 호응했다. 1·2편이 선보인 1922년 1월 31일 ‘동물원 극장’ 밖에는 주로 실업노동자들로 이루어진 시위군중이 상영 중지를 외쳤다. 논란은 쉽게 수그러들지 않았다. 프리드리히 2세가 즉위할 때 백성들에게 빵을 나누어주는 장면이 1920년대 초의 식량부족상황에서 관객들을 동요시킬 수 있다는 지적이 나왔고,²⁶⁾ 라테나우의 암살, 인플레이션 등으로 민심이 흉흉해지자 헤센과 튀링엔 주정부의 공공질서에 위협이 된다는 이유로 상영 금지를 요구했다. 베를린 고등영화검열국(Filmoberprüfstelle)은 이 안건을 심의했으나 기각해 버렸다. 이듬해 3편과 4편이 개봉되었을 때는 권총으로 무장한 노동자들이 영화관에 난입했다.

25) Curt Rosenberg, “Fridericus Rex”, *Die Weltbühne*, Jg. 19(1923. 7. 5), p.13.

26) Katherine Roper, “Fridericus Films in Weimar Society: Potsdamismus in a Democracy”, *German Studies Review*, Vol. 26(2003. 10), No. 3, p.497.

공산당 기관지 『적기(*Rote Fahne*)』는 이 영화가 지배계급의 이데올로기를 노골적으로 반영한다고 비판했다. “박물관에서 나온 진짜 의상과 먼지 쌓인 가발, 천을 썩은 가구들의 반죽에서 군주정은 악취를 풍기며 눈짓한다.”²⁷⁾ 기사는 이 영화가 근래의 영화들 중 기술적으로 가장 떨어지며 심지어 지루하기까지 하다고 비난한다. 불필요한 긴 자막이 몰입을 방해하며 관객의 환상을 깨뜨린다는 것이다. 술 마시고 담배를 피우고 사랑을 나누고 왕궁으로부터 도주했다가 잡혀와 동행했던 절친한 친구의 처형을 목도하는 젊은 프리드리히를 묘사하는 일련의 장면들에는 아무런 내적 연결성도 없다는 조롱이 이어진다. 공산당의 시각에서 이 영화는 왕정에 대한 항수를 자극하는 “거대한 선동기구”일 뿐이었다. 자유주의 세력이 보기에도 이 영화는 “예술과는 무관한” “군주정의 선전”이었다.²⁸⁾

하지만 반대파조차 이 영화의 대중적 파급력을 부인할 수는 없었다. 앞의 『적기』 기사는 영화가 상영될 때마다 관객들로부터 “우레와 같은 박수”²⁹⁾를 받았다는 사실을 아울러 증언한다. 프리드리히가 왕위를 계승하고 베를린 성의 발코니에 모습을 드러내는 장면에서 관객들이 열광적으로 발을 굴렀으며 환호가 끊이지 않았다는 것이다. 그뿐만이 아니었다. 크라카우어의 전언에 따르면 이 장면을 촬영할 때 동원된 2천여 명의 엑스트라 역시 프리드리히 역할의 게뵐어가 발코니에 등장하자 감독의 특별한 지시가 없었는데도 엄청난 환호를 보냈다고 한다. 말하자면 “사람들이 알아서 연기했다”는 것이다.³⁰⁾ 이러한 분위기 속에서 〈프리드리히 대왕〉 1·2부가 성공을 거두자 배급사인 UFA는 대관료를 인하하기로 결정했으며, 본래는 3부작으로 계획되었던 연작을 4부로 연장하도록 했다.³¹⁾

27) *Die Rote Fahne*(1922, 3, 29) ; Kühn, et al. (ed.), *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918~1932*, pp.259~262에 재수록. 여기서는 p.259.

28) Roland Schacht, “Fridericus Rex”, *Die Weltbühne*(1923, 3, 29), p.374f.

29) *Die Rote Fahne*(1922, 3, 29), p.261.

30) Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Suhrkamp(Frankfurt, 1984), p.125.

31) Schoenberger, “Das Preußenbild im deutschen Film”, p.16.

위의 『적기』 기사는 이 영화가 대중적 인기를 얻은 이유에 대해서도 중요한 암시를 던진다. 현실에 좌절한 관객이 영화관에서 위안과 보상을 찾을 수 있었다는 것이다. 공화국 시기의 대표적 영화전문지 『영화무대(Lichtbildbühne)』의 편집장이며 히틀러가 정권을 장악하자 런던으로 망명하여 영화평론가로 활약했던 볼렌베르크(Hans Wollenberg)는 훗날 이 영화가 전후 독일인들이 겪은 고통과 극도의 패배감을 완화시켜주는 마취제 역할을 했으며 11월 혁명의 타격을 입은 사람들에게 상처받은 자신감을 회복시켜 주었다고 회상한다. 무엇보다도 “적들의 세계에 맞서 승리를 거둔 왕의 모습은 천재적인 지도자를 향한 그들의 갈망에 불을 지폈다”³²⁾는 것이다. 자유주의 계열의 유명 문예지 『세계무대(Die Weltbühne)』는 “독일 민족의 영혼이 어떠한 상태인가를 알고 싶거든 서둘러 이 영화를 보라”고 권고하면서 다음과 같이 냉정하고도 객관적인 진단을 내린다.

그것은 사실 진부한 이야기로서, 보통은 아무도 그에 대해 관심이 없고 제대로 아는 사람도 없다. 이 영화가 관객을 매료시켰던 요인은 세 가지이다. 즉 빛나는 군사적 과거, 현재와의 관계, 오늘날 많은 사람이 갈망하는 강력한 위상을 지닌 위대한 왕의 등장이다.³³⁾

오늘날 <프리드리히 대왕>은 “예술적이거나 민족교육에 적합한(volksbildend)” 가치를 지닌 영화에 주어진 유흥세 감면 혜택을 입은 첫 번째 영화로 바이마르 영화사에 기록되어 있다.³⁴⁾ 비극적 천재, 자애로운 통치자, 민족의 영웅으로서의 프리드리히를 통해 현실을 부정하려 했던 이 영화는 패전의 상흔으로 얼룩진 바이마르 공화국의 자화상이었다.

32) Hans Wollenberg, *Fifty Years of German Film*, Falcon Press(London, 1948), p.30.

33) Rosenberg, "Fridericus Rex", p.13.

34) Paul Monaco, *Cinema and Society. France and Germany during the Twenties*, Elsevier (New York · Oxford · Amsterdam, 1976), p.47. 바이마르 시기에 유흥세는 입장료의 10~25%를 차지하여 영화산업에 상당한 부담으로 작용했다. 유흥세 감면제도에 대한 설명은 Wollenberg, *Fifty Years of German Film*, p.14f. 참조.

2) “그가 아직 살아 있다면” : 〈노왕 프리츠〉(1927~1928)

1923년 말 슈트레제만의 화폐개혁과 외교적 노력으로 공화국이 ‘상대적 안정기’로 접어들게 되자, 프리드리히에 대한 맹목적인 이상화의 열풍은 다소 잠잠해진 듯했다. 건축가이자 작가인 헤게만(Werner Hegemann)의 『프리드리히 혹은 왕의 희생(Fridericus oder das Königsopfer)』(1924)은 이러한 분위기에서 나왔다. 프리드리히 신화의 신봉자인 1인칭 화자와 엘리스라는 미국의 기업가가 나누는 대화로 이루어진 이 책에서, 작가의 분신인 엘리스는 프리드리히가 독일제국의 초석을 놓은 것이 아니라 오히려 오스트리아와의 갈등을 조장함으로써 대독일 건설의 가능성을 영영 차단해 버렸다고 비난한다. 화자가 당혹해하며 자신의 견해는 프로이센 역사가들의 저작을 통해 형성된 것이라고 한 발 물러서자, 엘리스는 그들을 소독주의 신학의 설교자들로 매도한다.³⁵⁾ 하지만 크라카우어가 지적인 것처럼 헤게만이 폭로한 ‘진정한 프리드리히’의 모습은 ‘전설의 프리드리히’를 말안장에서 끌어내리는 데 실패했다. 독일 대중의 집단적 열망에는 ‘왜곡된 프리드리히’가 더욱 부합되었다는 것이다.³⁶⁾

람프레히트(Gerhard Lamprecht)³⁷⁾의 2부작 〈노왕 프리츠〉는 1896년에 나온 동명의 영화를 개작한 것으로, 〈프리드리히 대왕〉의 노골적인 왕정 찬양을 좀 더 은밀한 형태로 드러낸 작품이다. 이 영화의 1부와 2부는 각각 1928년 1월 3일과 20일, 역시 베를린의 동물원 극장에서 개봉되었다. 〈노왕 프리츠〉는 ‘프리드리히 대왕 영화’ 중에서도 수작으로 꼽히는데, 그것은 이 영화가 당대를 풍미했던 신즉물주의(Neue Sachlichkeit) 사조의 영향을 받아 감상적 표현이나 이데올로기적 메시지의 직접적인

35) Roper, “Fridericus Films in Weimar Society”, p.500f. ; Hahn, *Friedrich der Große und die deutsche Nation*, pp.84-87 참조.

36) Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, p.126.

37) 람프레히트는 주로 문학작품을 각색한 영화에서 성공을 거두었다. 대표작으로 〈부텐 브로크 일가(Die Buddenbrooks)〉(1923), 〈외나무다리(Der Katzensteg)〉(1927), 〈에밀과 탐정들(Emil und die Detektive)〉(1931), 〈보바리 부인(Madame Bovary)〉(1937) 등이 있다.

전달을 최대한 자제하고 프리드리히 전설을 ‘객관적으로’ 영상화하고자 노력했기 때문이다. 사실 제작 당시 람프레히트는 예산 부족 때문에 스펙터클한 영상보다는 상세한 자막과 몽타주 기법을 통해 왕의 결정과 행동의 동기를 착실히 설명하는 방식을 선택했는데, 이것이 오히려 영화의 신뢰도를 높이는 효과를 가져왔다.³⁸⁾ 당대의 대표적 영화잡지 중 하나인 『영화통신(Film-Kurier)』은 이 작품이 영웅주의, 프로이센주의, 군국주의를 칭송하지 않는 “진정 비경향적인” 영화라는 평가를 내렸다.³⁹⁾

1부 〈평화(Friede)〉는 1762년, 즉 7년전쟁이 끝나기 한 해 전의 상황 묘사로 시작된다. 주민들이 굶주림과 생활고를 호소하는 장면은 1차 세계대전 후반부의 ‘순무의 겨울’을 연상시킨다. 이윽고 후베르투스부르크 조약(1763)이 체결되어 전쟁은 끝나고, 베를린으로 돌아온 프리드리히는 경제 재건에 힘쓴다. 은행을 설립하고 공장을 세우며 세제를 개혁하여 재정적 위기를 타개하는 왕의 모습은 ‘상대적 안정기’의 독일에 필요한 지도자의 모습과 중첩된다. 오스트리아가 바이에른을 위협하자 굳건히 맞서 탁월한 외교관이자 행정가의 면모를 보여 주는 프리드리히를 통해, 관객들은 1918~1919년의 독일 또한 연합국에 맞서 더 나은 조건으로 강화조약을 체결하는 것이 가능했으리라고 생각할 수 있었다. 이 모든 가정은 곧 공화국의 현실에 대한 불만으로 이어질 수 있었다. 무엇보다도 1부 마지막 장면에서 유언장⁴⁰⁾을 쓰는 늙은 왕의 고독한 모습은 관객의 심금을 울리기에 충분한 것이었다. 유언장에서 프리드리

38) Helmut Regel, “Die Fridericus-Filme der Weimarer Republik”, Marquardt, et al. (ed.), *Preußen im Film*, p.126 ; Murray, *Film and the German Left in the Weimar Republic*, p.77f.

39) Ernst Jäger, “Der Alte Fritz. Erster Teil: Frieden”, *Film-Kurier*(1928. 1. 4).

40) 프리드리히 2세는 호엔츨러른 가문의 전통에 따라 후계자에게 남기는 공식적인 ‘정치적 유언장’을 두 번 작성했다. 첫 번째 유언장은 1752년 여름에, 두 번째 유언장은 1768년 가을에 각각 작성되었는데 영화는 바로 이 두 번째 유언장을 쓰는 장면을 포착하고 있다. 1768년 유언장의 전문은 1920년 볼츠에 의해 처음 공개되었으며 이듬해에 독역본이 나왔다. 프리드리히 2세의 유언장들은 일반적으로 그의 정견과 외교정책의 기초를 압축하고 있다는 평을 받는다. 김상태, 「프리드리히 2세의 외교정책의 이념과 실제—그의 두 정치적 유언장을 중심으로—」 『서양사론』26, 1985, pp.1~76 참조.

히는 후계자에게 조국을 위해 헌신하도록 간곡히 당부한다.

최후의 숨을 쉬는 순간에도 내 나라의 행복만이 나의 소망이다. 정의, 지혜, 활력으로 나라를 다스리기를, 무엇보다도 경제를 보살피기를, 그리고 명예롭고 영광스러운 군대가 나라를 수호하기를, 세상의 종말까지 이 나라가 계속해서 번영하기를!

〈노왕 프리츠〉에서 프리드리히는 거의 전능인으로 묘사된다. 유능한 군인, 행정가, 외교관인 왕은 지주들의 착취에 희생당하는 농민들을 보호하는 ‘자애로운 아버지’이기까지 하다. 심지어 영화는 친지들과의 이별, 사별에 충격을 받고 애견 알크메네의 죽음으로 인해 슬픔에 잠기며 가발과 예복을 벗고 잠옷 차림으로 노쇠함을 드러내는 프리드리히의 모습을 삽입함으로써 위대한 왕의 인간적인 ‘연약함’에도 눈을 돌린다. 이전의 ‘프리드리히 대왕 영화’와는 달리 이 작품에서 왕은 성급하고 완고하며 다른 사람들을 무시하기도 하지만, 이를 보는 관객들은 반감을 갖기보다는 오히려 지극히 인간적인 모습에 공감할 수 있었다. 다만 독일어와 독일 문화에 대한 모멸감을 공공연히 노출하는 장면은 민족 신화의 주역으로서의 프리드리히의 이미지에 타격을 미칠 위험성이 없지는 않았다. 이러한 장면은 2부 〈종결(Ausklang)〉에서 괴테의 『괴츠 폰 베를리힝엔』을 “이 정떨어지는 셰익스피어의 저질 작품의 모방”으로 매도하는 프리드리히의 모습에서 찾을 수 있다.

국수적 민족주의자들에게는 결끄러울 수 있는 이런 대목을 피해가지는 않았지만, 대신 영화는 다른 위험에 주목함으로써 관객들의 주의를 분산시킨다. 〈노왕 프리츠〉는 상당히 긴 시간을 왕세자의 부적절한 애정행각에 할애한다. 프리드리히에 비해 상대적으로 군주로서의 자질이 떨어지는 후계자에 대한 부정적인 묘사는 독일의 미래에 대한 불안으로 이어질 수 있었고, 그 결과가 현재의 고난이라는 결론을 은연 중에 암시했다. 말하자면 이 영화는, ‘노왕 프리츠는 당대에는 국민들의 사랑을 받지 못했어도 국가에 그토록 큰 공적을 남겼는데, 우리는 빌헬름 2세를 너무나 빨리 포기한 것이 아닌가’ 하는 후회를 유발할 수 있었다.⁴¹⁾

영화의 가장 중요한 메시지는 2부 에필로그에 담겨 있다. 프리드리히 사후 20년이 지난 1806년 10월 15일, 예나 전투에서 승리한 나폴레옹이 부관들과 함께 포츠담에 있는 프리드리히의 묘를 찾는다. 자막은 “모자를 벗으시오 여러분. 그가 아직 살아 있다면 오늘 우리는 이 자리에 있지 못했을 것이오”라는 나폴레옹의 대사를 전달한다. 한 천재가 다른 천재에게, 아니 프랑스가 독일에 최대의 경의를 표한 것이다. 예나 전투보다 더욱 치욕적인 베르사유 조약의 후폭풍에 시달리던 1920년대의 독일이 <노왕 프리츠>의 이 장면을 통해 자신들의 위대한 과거와 그 영웅을 확인하려 했다는 가정은 결코 무리가 아니다.

<프리드리히 대왕> 때와는 달리 <노왕 프리츠>의 경우 상영을 반대하는 조직화된 움직임은 없었다. 대신 자유주의 좌파와 공산당은 영화의 작품성을 폄하했다. 『적기』는 이 영화가 프리드리히를 “민주적인 민중의 왕”이자 “전쟁만큼이나 평화를 잘 이해하고 있는” 존재로 미화한다고 비난하면서, 이는 “역사의 부르주아적 키치화의 모범 사례”이자 “왕정주의 선전의 철저함을 보여주는 증거”라고 규정했다.⁴²⁾ 주연배우 게뷔어에 대한 평가 또한 양극화되었다. “프리드리히 대왕의 무능한 원숭이”, “키치의 제왕” 같은 원색적인 비난의 반대편에서는 “영화에 구현된 인물묘사의 최고봉”이며 “경의를 표할 가치가 있다”, “지금까지 보여준 모든 모습을 능가한다”는 격찬이 빗발쳤다.⁴³⁾ 이와 같은 상충되는 평가는 일견 ‘객관적’으로 보이는 <노왕 프리츠>조차 공화국의 지지자와 적들 간의 투쟁의 장이었음을 증언한다. 나치 일간지 『공격(Der Angriff)』의 이 영화에 대한 열광적인 칭찬은 향후 공화국의 운명을 예고하는 의미심장한 전조였다. “대단히 충격적이며 흥분된다 ... 영화가 끝날 때 그토록 진지한 얼굴의 남성 관객들을, 입술을 떨며 흐느낌을 참는 여성 관객들을 본 적이 없

41) Murray, *Film and the German Left in the Weimar Republic*, p.79.

42) *Die Rote Fahne*(1928, 1. 5, 24) ; Kühn, et al. (ed.), *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung*, p.264f에 재수록.

43) Roper, “Fridericus Films in Weimar Society”, p.501, 512 ; Ernst Jäger, “Der alte Fritz, 2. Teil”, *Film-Kurier*(1928, 1. 21.).

다.”⁴⁴⁾ 이러한 반응으로 본다면 <노왕 프리츠>가 “진정 비경향적인 영화”라는 『영화 통신』의 해석은 실로 심각한 오독이었다고 하겠다.

3) “우리는 다시 진군해야 한다” : <상수시 궁전의 플루트 연주회>(1930)

1929년 대공황 이후의 혼란기는 유성영화의 등장으로 인해 대중오락으로서 영화가 갖는 영향력이 더욱 커진 시기인 동시에 영화의 정치화 현상이 현저해진 시점과도 겹친다. 보수와 진보의 이념이 각각을 대변하는 영화 속에서 날카롭게 대치되었을 뿐만 아니라 영화를 둘러싼 좌·우의 투쟁 또한 한층 격렬하게 전개되었다. 특히 나치를 위시한 극우세력은 1930년 이후 본격적으로 영화를 매개로 폭력적 정치선동을 자행했다.

우치츠키(Gustav Ucicky) 감독의 <상수시 궁전의 플루트 연주회>는 바이마르 말기에 영화가 일으킨 정치적 소용돌이의 한복판에 위치한다. 멘첼이 1852년에 그린 동명의 그림에서 제목을 딴 이 영화는 1930년 12월 19일 개봉되었다. 프리드리히 시리즈 중 최초의 유성영화이지만, 전편에 걸쳐 배경음악이 입혀져 있다는 점 외에는 자막으로 대사를 전달하는 무성영화와 별반 차이가 없다. 영화는 작품성 면에서는 <노왕 프리츠>보다 현저하게 후퇴하여 선전영화로서의 본색을 여지없이 드러낸다. 사실 “올해의 가장 위대한 독일 영화”라는 우파의 칭송이나 “끔찍하게 지루한 영화”⁴⁵⁾라는 좌파의 폄하는 모두 영화의 수준보다는 그것이 함축하는 이데올로기에 대한 지적이라는 점에서 동일하지만, 평균적인 판단력을 가진 오늘날의 관객이라면 후자 쪽에 손을 들어줄 것이 거의 분명하다.

영화는 1756년 드레스덴의 어느 가면무도회 장면에서 시작된다. 작센 수상이 개최한 이 행사는 사실 프로이센에 대항하여 비밀리에 회동한 오스트리아·러시아·

44) *Der Angriff*(1928, 1, 30.) ; Schoenberger, “Das Preußenbild im deutschen Film”, p.17에서 재인용.

45) Karl Toelle, “Das Flötenkonzert der Kriegshetzer”, *Arbeiterbühne und Film*, Vol. X VIII(1931, 1), No. 1, p.26.

프랑스의 '음모'를 위장하기 위한 모임이다. 때마침 이 '음모'를 알아차린 린데네크 소령이 드레스덴에서 포츠담까지를, 당시의 교통사정으로서는 경이적인 속도인 8시간 만에 주파하여 프리드리히에게 알린다. 적국의 '불온한' 움직임을 보고받은 프리드리히는 '본디 전쟁을 원치 않았으나 어쩔 수 없이' 동원령을 내린다. 다소 단순한 구성에 '멜로'의 색채를 곁들이기 위해, 영화는 남편에 대한 불만으로 일탈을 꿈꾸는 린데네크 부인의 에피소드를 삽입한다. 이 대목에서 프리드리히는 린데네크 부부의 과정을 막기 위해 부인에게 친히 '아내의 의무'를 일깨워 줌으로써 신민들의 삶을 보살피는 가부장적인 지도자의 모습을 과시한다. 7년전쟁 발발 시점에서 마무리되기 때문에 극적인 전쟁 장면이 없는 대신, 영화는 상수시의 화려한 궁정생활로 관객의 눈을 현혹시키는 데 집중한다. 멘첼이 묘사한 그 유명한 플루트 연주회 장면을 공간, 소품, 등장인물의 배치에 이르기까지 세밀하게 재현한 것은 물론이다.

영화에서 가장 흥미로운 부분은 7년전쟁에서 선제공격을 한 것에 대한 프리드리히의 변명이다. "공격자는 최초의 총알을 발사한 쪽이 아니라 이웃을 공격하려는 계획을 세운 자"라는 발언은 마치 베르사유 조약에 독일의 단독 전쟁 책임을 명문화한 승전국에 대한 항의처럼 들린다. 이를 확대해석하면 7년전쟁·1차 세계대전은 프로이센·독일제국의 사활을 건 방어전이었다는 주장으로 이어진다.⁴⁶⁾ 실제로 1차 세계대전에 대한 독일의 공식 입장은 '야만적인 러시아와 천박한 서구 문명에 맞서 독일의 문화를 수호하기 위한 방어전'이라는 것이었다.⁴⁷⁾ 이어지는 "집에 있는 것이 수백 배는 좋겠지. 하지만 우리는 다시 진군해야 해. 우리는 스스로를 방어해야 해. 그렇지 않으면 곧 이 땅 위에 어떠한 거처도 갖지 못하게 될 거야"라는 자막은 영화의 메시지를 뚜렷하게 전달한다. 나치의 '피와 땅(Blut und Boden)' 이데올로기를 연상시키는 듯한 이러한 발언은 이 영화를 파시즘과 2차 세계대전의 전조로 해석하는 동독 역사가들의 시각을⁴⁸⁾ 뒷받침해 주는 듯하다. 마지막 장면인 상수시 궁전 앞 군대

46) Regel, "Die Fridericus-Filme der Weimarer Republik", p.128 참조.

47) Berger, "Prussia in history and historiography", p.23.

48) Kühn, et al. (ed.), *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland*, p.83.

열병식과 함께 나오는 자막은 “내게 중요한 것은 프로이센 군대의 명예와 백성들의 안녕”이다. 군인들을 사열하는 왕의 모습이 실루엣으로 바뀌면서 영화는 막을 내린다.

바이마르 공화국 시기의 ‘프리드리히 대왕 영화’ 중에서 이 영화만큼 격렬한 소요를 일으킨 경우는 없다. 〈상수시〉가 일으킨 파문의 진원지를 찾아내기 위해서는 먼저 당시의 ‘영화전쟁’이 어떠한 대립전선을 형성하고 있었는가를 살펴보아야 한다. 이 영화가 개봉되기 불과 두 주 전인 1930년 12월 5일, 레마르크(Erich Maria Remarque) 원작의 반전영화 〈서부전선 이상 없다(Im Westen nichts Neues)〉의 상영을 둘러싸고 빚어진 소요를 전제하지 않고는 〈상수시〉가 불러온 사회적 논란과 동요를 이해하기 어렵다. 이날 괴벨스는 치밀한 사전 계획 하에 나치 당원들과 돌격대(SA)를 동원하여 〈서부전선 이상 없다〉 상영 방해 작전을 펼쳤다.⁴⁹⁾ 악취탄과 연막탄, 생쥐, 고함으로 인해 영화는 상영 시작 10여 분 만에 중단되었다. 베를린 시내 곳곳에서 연일 계속된 시위와 이 영화 뒤에 ‘유대인의 음모’가 도사리고 있다는 괴벨스의 선동은 고등영화검열국으로 하여금 불과 1주일 만인 12월 11일, 애초의 상영허가를 철회하게 만들었다. 이 결정이 내려지자 독일의 여론은 양분되었다. 검열당국의 조치를 열렬히 환영하는 보수 민족주의 세력과 이를 비판하는 좌파세력이 서로를 향해 비판의 날을 세웠다.

이런 소란 속에서 바로 그 다음 주인 12월 19일 〈상수시〉가 개봉되자 사태는 더욱 험악해졌다. 18시 30분에 시작된 첫 상영에서 관객 몇몇은 휘파람을 불고 야유를 보냈다. 결국 경찰이 들어와 소란의 주도자들을 퇴장시키고, 불응할 경우 강제 구인

49) 〈서부전선 이상 없다〉 상영방해사건의 상세한 전말은 Modris Eksteins, “War, Memory, and Politics: The Fate of the Film All Quiet on the Western Front”, *Central European History*, Vol. 13(1980), No. 1, pp.60~82 ; Jerold Simmons, “Film and International Politics: The Banning of All Quiet on the Western Front in Germany and Austria, 1930~1931”, *Historian*, Vol. 52(1990), pp.40~60 ; 고유경, 「서부전선 이상 없다, 공화국은 이상 있다. 영화전쟁으로 본 바이마르 공화국의 초상」 『서양문화사 깊이 읽기』, 푸른역사, 2008, pp.276~305 참조.

하겠다고 통고했다.⁵⁰⁾ 이렇게 되자 독일 영화계는 상충하는 정치세력들의 전쟁터를 방불케 했다. “후겐베르크의 키치는 꺼지고 레마르크의 영화를 돌려 달라” 같은 구호가 만연했다.⁵¹⁾ 이듬해 1월 말 영화가 베를린의 노동자 지구에서 확대 개봉되자 실업자들을 중심으로 한 관객들은 상영 철회를 요구하는 시위를 진행했다. 시위대에는 사회주의 청년단원, 공산당원, 기타 노동자들이 함께 참여했다. 경찰은 시위대 중 50여 명을 연행하고 그 중 12명을 구금했다. 〈서부전선 이상 없다〉에 상영금지 처분이 내려진 반면 〈상수시〉는 경찰의 비호를 받았던 것이다. 1931년 2월 13일, 베를린 노이쾰른의 한 극장에서는 〈서부전선 이상 없다〉 상영 당시 괴벨스의 방해공작을 본떠 약취탄을 던지고 검은 잉크를 채운 계란을 영사기에 투척했다. 『베를린타게블라트(Berliner Tageblatt)』는 상영 도중 흥분한 관객들이 “더 이상 전쟁은 없다!”, “우리는 함께 진군하지 않겠다”고 고함쳤다고 전한다.⁵²⁾ 베를린의 대표적 노동자 지구인 베딩의 경우 신분증을 소지한 사람들만이 영화관에 들어갈 수 있었고, 실업수당을 받는 실업자들에게는 아예 입장이 금지되었다.

영화에 대한 평단의 반응도 냉소적이었다. 크라카우어는 『프랑크푸르트 신문(Frankfurter Zeitung)』에 기고한 칼럼에서, 이 영화의 ‘난산’은 오로지 산과 역할을 한 경찰 덕분이라고 조롱했다.⁵³⁾ 『적기』는 “쓰레기 같은 프리드리히 대왕 영화(Fridericus-Drex-Film)”라는 표현으로 영화의 가치를 일축하면서, 〈상수시〉를 “노동 계급에 대한 독가스 공격”, “나치 선전”으로 치부했다.⁵⁴⁾ 역시 공산당 계열의 잡지 『노

50) “Unruhen im Ufa-Palast beim Flötenkonzert von Sanssouci”, *Der Film*(1930. 12. 20.).

51) Schoenberger, “Das Preußenbild im deutschen Film”, p.22. 영화제작사인 UFA가 1927년 말부터 독일국가인민당 당수인 언론재벌 후겐베르크(Alfred Hugenberg) 휘하에 들어갔기 때문에 좌파의 공격은 그에게 집중되었다.

52) *Berliner Tageblatt*(1931. 2. 14.); Kühn, et al. (ed.), *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung*, p.270에 재수록.

53) Siegfried Kracauer, “Der bejubelte Fridericus Rex”, *Frankfurter Zeitung*(1930. 12. 22); Krakauer, *Von Caligari zu Hitler*, pp.459~462에 재수록.

54) “Fridericus-Drex-Film”, *Die Rote Fahne*(1931. 2. 1.); Kühn, et al. (ed.), *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung*, p.267에 재수록.

동자연극과 영화(*Arbeiterbühne und Film*)』는 UFA가 이러한 시위에도 불구하고 상영을 철회하지 않는 것은 노동자들에 대한 명백한 도발 행위라고 주장했다.⁵⁵⁾

이러한 상황에서도 〈상수시〉는 커다란 성공을 거두었다. 1930년 1월 15일부터 1931년 12월 10일까지 약 2년간 동물원 극장에서 상영된 영화들의 평균 개봉일 수는 17일이었는데, 〈상수시〉는 무려 44일을 기록했다.⁵⁶⁾ 1931년 6월의 한 설문조사에 따르면 이 작품은 1930~1931년 시즌에 개봉한 영화들 중 흥행순위 3위를 기록했는데,⁵⁷⁾ 이는 특정 계급의 지지만으로는 어려운 일이다. 바이마르 공화국 말기에 나치의 ‘민족공동체(Volksgemeinschaft)’ 선전이 계급과 세대의 경계를 넘어 전 독일인들에게 과급력을 가질 수 있었던 원인의 하나는 바로 ‘프리드리히 대왕 영화’의 성공을 가능케 한 독일인들의 심리적 정황에서 찾을 수 있다. “민족적 본능과 힘 그 자체에 대한 숭배가 정치적 견해에 대한 어떤 질문이나 심지어 정당에 대한 지지보다도 일반 독일인에게 더 깊이 뿌리내린 듯”⁵⁸⁾하다는 당대의 저명한 영화평론가 케르(Alfred Kerr)의 진단은 공화국의 몰락과 나치즘의 승리가 어떻게 가능했는가에 대한 설득력 있는 해석의 하나일 수 있을 것이다.

4. 맺음말

독일 민족주의가 탄생시킨 여러 정치 신화 중에서도 프리드리히 2세의 신화는 상당한 비중을 지닌다. 지난 2세기 동안 영욕과 부침을 반복한 그의 이미지를 따라가

55) “Flötenkonzert von Sanssouci und proletarischer Filmkampf”, *Arbeiterbühne und Film*, Vol. XVIII(1931. 3), No. 3, p.24.

56) Reinhard Storz, “Die Rezeption von Kriegsfilmern in Berlin 1930/31”(Staatsexamensarbeit, Universität Tübingen, 1996), p.54.

57) Udo W. Wolff, *Preußens Glanz und Gloria im Film*, Wilhelm Heyne Verlag (München, 1981), p.18.

58) David Welch, “The Proletarian Cinema and the Weimar Republic”, *Historical Journal of Film, Radio & Television*, Vol. 1(1981), No. 1, p.7.

는 여정은 곧 독일인들의 역사의식과 정치의식의 변모를 읽어내는 작업이기도 하다. 낭만주의 시기에는 계몽주의자로서의 이상과 절대군주로서의 현실이 불일치했으며 독일어와 독일 문화의 가치를 폄하했다는 질타를 받았던 프리드리히는 민족주의 운동의 성장과 더불어 통일의 선구자로 거듭났다. 프로이센 왕국과 독일제국의 지배자들은 프리드리히 신화를 통해 '대왕'의 후계자로서의 자신의 권위에 후광을 덧입힐 수 있었다. 그들은 프리드리히를 소재로 각종 기념물을 조성하고 관련 서적의 출간을 독려하였으며 무엇보다도 독일 민족국가의 충복이었던 역사학의 도움을 받아 신화를 완성시켰다.

그러나 그 어느 때보다도 독일 민족주의가 프리드리히를 필요로 했던 것은 바이마르 공화국 시기였다. 1차 세계대전의 패전 후 독일에서는 더 이상 존재하지 않는 왕과 황제 대신 보수 민족주의 세력이 이 신화를 전유함으로써 강력한 민족국가의 재건을 꿈꾸었다. 과거에 대한 향수를 불러일으키고 현재의 고난을 위로하며 장차 독일의 위대한 부활을 약속하는 존재로서, 프리드리히 2세는 독일 역사상의 그 누구보다도 적절한 상징이 될 수 있었다. 변화된 시대 상황 속에서 프리드리히 신화가 새롭게 내포하게 된 반 공화국 정서는 때마침 성장일로에 있던 독일 영화산업과 결합하여 일군의 '프리드리히 대왕 영화'가 제작될 수 있는 환경을 조성했다. 이 영화들의 정치적 의도는 너무나 뚜렷했기에 당대의 정치·사회적 갈등을 피할 수 없었을 뿐 아니라 그것을 촉발시켰다. 상영 때마다 거의 예외 없이 열광과 항의를 동시에 몰고 왔던 '프리드리히 대왕 영화'들은 그 자체로 바이마르 사회 내부의 깊은 분열을 증언한다.

프리드리히 신화의 역할은 그것으로 끝나지 않았다. 나치에게 프리드리히가 대변하는 프로이센주의를 상기시키는 작업은 '민족'의 대의에 공감하는 사람들의 지지를 얻기 위한 적절한 수단이었을 뿐 아니라 향후 새로운 전쟁을 도모하기 위한 여론을 조성하기에도 안성맞춤이었다.⁵⁹⁾ 나치는 프리드리히의 생일인 1월 24일을 '프리드리

59) Dwyer (ed.), *Modern Prussian History 1830~1947*, p.20.

히의 날'로, 그의 사망 150주년인 1936년을 '프리드리히의 해'로 선포했다. 괴링은 프리드리히를 "프로이센의 왕좌에 앉은 최초의 민족사회주의자"로 칭송했으며⁶⁰⁾ 괴벨스의 집무실과 전시에 만들어진 히틀러의 방커에는 프리드리히 대왕의 초상화가 걸렸다. 역사상 가장 극단적인 형태로 배타성을 표출했던 제3제국 시기의 프리드리히 신화는 민족(또는 인종) 간의 경계 짓기가 필연적으로 내포하는 차별, 그리고 그것이 초래할 수 있는 폭력성을 뚜렷이 예고한다.

제3제국 중반을 지나며 '지도자 원리(Führerprinzip)'가 더욱 강조되고 전쟁이 또 다시 현실로 도래하자, 신화적 영웅으로서의 프리드리히는 생명력을 다했다.⁶¹⁾ 2차 세계대전 종전 이후 프리드리히는 심지어 '히틀러의 선구자'로 매도되는 굴욕을 겪어야 했다. 분단된 베를린의 동쪽에 위치한 운터 덴 린텐의 기마상은 동독 정권 초기에 반동적 프로이센 정신을 연상시킨다는 이유로 상수시 궁전으로 옮겨졌다가, 호네커 시절인 1980년 다시 원래의 자리로 돌아왔다.⁶²⁾ 이러한 사실들은 프리드리히 2세가 언제나 독일의 정치·사회적 논쟁의 한복판에 위치했음을 말해 준다. 최근 DVD로 출시된 제3제국 시기의 '프리드리히 대왕 영화'들은 250여 년 전의 프로이센 왕에 대한 독일인들의 수요가 여전히 건재함을 입증한다. 이러한 현상이 단지 과거에 대한 향수인지, 새로운 민족적 정체성을 모색하는 독일 사회의 내적 혼란을 의미하는지는 시간이 더 흐른 뒤에 판단할 수 있을 듯하다.

주제어 : 프리드리히 신화, 프리드리히 대왕 영화, 민족주의 영화, 민족 신화, 바이마르 공화국

투고일(2008. 5. 19.), 심사시작일(2008. 5. 27.), 심사종료일(2008. 7. 1.)

60) Kroll, "Friedrich der Große", p.631.

61) 에드가 볼프룸, 이병련·김승렬 譯, 『무기가 된 역사』, 역사비평사, 2007, p.82.

62) 위의 책, p.222f.

The Frederician Myth in the Nationalistic Films during the Weimar Period

— the 'Fridericus Rex Films' —

Ko, You-Kyung

This paper examines the cultural representation of the national myth and its effects in modern Germany. The myth of Frederick the Second, who made Prussia as one of the leading states in Europe, is an appropriate example for the purpose. After the Napoleonic War, the Frederician myth was gradually solidified into national memory through the agency of political rituals, symbols, monuments and historical writings. Since 1895 the new media film played a key role in this process.

During the Weimar Period, a series of the films about Frederick the Great, the so-called 'Fridericus rex films', helped to promote authoritarian, monarchical and militaristic values. Films like *Fridericus rex*(1922/23), *Der alte Fritz*(1927/28) and *Das Flötenkonzert von Sanssouci*(1930) portrayed Frederick the Great as a military genius and patriotic hero and gave rise to enthusiasm as well as protest. Under the guise of historical realism, these films provided metaphors for the contemporary crises after the First World War. With its triumphant images, the Fridericus films compensated for the humiliations of Versailles and the economic hardship. For the nationalist right, the films could suggest the possibility of the ideological campaigns and reactionary solutions. As many film critics commented, the transition from Republic to Nazism and its imperialist and racist risk would be able to realize under such circumstances.

Key Words : Frederician Myth, Fridericus rex Films, Nationalistic Film, National Myth, Weimar Republic